MORALES

Magnificat

Motets • Lamentations

THE BRABANT ENSEMBLE

STEPHEN RICE

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING ☞ *page 3*

ENGLISH ☞ *page 4*

Sung texts and translation ☞ *page 7*

DEUTSCH ☞ *Seite 12*

FRANÇAIS ☞ *page 15*

Cristóbal de Morales

(*c*1500–1553)

1	**Coph. Vocavi** Lamentation on Good Friday 4vv	[7'57]
2	**Zai. Candidiores** Lamentation on Holy Saturday 5vv	[7'50]
3	**Nun. Vigilavit** Lamentation on Holy Saturday 5vv	[9'10]
4	**Gaude et laetare, Ferrariensis civitas** 6vv	[6'11]
5	**Sancta Maria, succurre miseris** 4vv	[3'39]
6	**Salve regina** alternatim 4vv	[8'18]
7	**Regina caeli** 6vv	[4'09]
8	**Spem in alium** 5vv	[7'16]
9	**Beati omnes qui timent Dominum** 6vv	[6'39]
10	**Magnificat primi toni** 4vv	[11'04]

THE BRABANT ENSEMBLE

KATE ASHBY, HELEN ASHBY, ALISON COLDSTREAM, AIMÉE GREEN, KATE SEMMENS soprano
EMMA ASHBY, SARAH COATSWORTH, FIONA ROGERS alto
ALEX CLISSOLD-JONES, PETER DAVOREN, RICHARD ETESON, ANDREW McANERNEY tenor
WILL DAWES, JON STAINSBY, DAVID STUART bass

STEPHEN RICE director

'For composing polyphony I would take as master the works of Adriano, of Christoval de Morales, and of Gomberth.'

WRITING IN 1555, the Spanish theorist Juan Bermudo thus picked out the three leading musicians of his generation, born at or just before the turn of the sixteenth century. All three were known throughout Europe: the two Flemings, Adrian Willaert and Nicolas Gombert, were active at the basilica of St Mark in Venice and the court of Emperor Charles V respectively; Morales had spent a decade as a tenor singer in the Sistine Chapel choir before returning to his native Spain in 1545. In the remaining eight years of his life he had been chapel master at the primatial cathedral of Toledo, attached to the court of the Duke of Arcos, and finally *maestro* at the cathedral of Málaga. He was the first Spanish composer to achieve true international fame, and was described by Bermudo as the 'light of Spain in music'.

Partly as a result of the celebrity derived during his Roman sojourn, Morales has in modern times been the most widely acknowledged and performed composer of the mid-sixteenth century. His style would appear to have been influential on the youthful Giovanni Pierluigi da Palestrina; although Palestrina's tenure as a singer in the Sistine Chapel began only after Morales's death, the latter's music was certainly in the repertoire of the Cappella Giulia (the choir of St Peter's Basilica, which unlike the Sistine Chapel choir was largely staffed by native Italians and of which Palestrina was *magister cantorum* between 1551 and 1555). The dissemination of Morales's music was extremely wide by the standards of his generation, his motets appearing in over thirty prints from 1535 to around 1570, as well as many manuscript collections.

Morales's output runs to over 220 works, of which all but a handful are sacred. Like most of his contemporaries, the motet is the dominant genre; twenty-three Masses are securely attributed to him, as compared with approximately 150 motets. Although Morales is relatively well represented in recordings, a few pieces have attracted the attention of performers at the expense of the majority of his output. This recording aims to begin filling that gap by presenting works which are so far underexposed, yet which are of high quality.

The longest piece on the disc is the **Magnificat primi toni**, one of a set of eight covering the eight tones which Morales published in 1542. The Sistine Chapel choir, for whom they were presumably written, sang all twelve verses (including the 'Gloria Patri') of the canticle polyphonically, unlike the vast majority of cathedral and court establishments whose practice was to alternate plainsong and polyphonic verses. Indeed, Morales's set of eight settings was later published in the more common format, with the odd and even verses separated. This, too, is the form in which the pieces are transmitted in the modern complete edition. Whilst it is by no means incorrect to perform these settings in *alternatim* form, as no doubt they would have been sung at many institutions, the overall musical sense is more coherent when they are heard complete: this is the first such recording of any of the settings. Despite the lack of plainsong verses, the chant melody is never absent from Morales's Magnificats, being used in various ways in different verses. Most frequently it is heard as a lightly embellished cantus firmus, often in the tenor but elsewhere as well; at other times the melodic material is employed in imitation. The texture is for the most part four-voice, reducing to three upper voices for 'Et misericordia' ('And his mercy is upon them that fear him') and three lower for 'Deposuit potentes' ('He has put down

the mighty'). After a vigorous triple-time 'Gloria Patri' the texture is expanded to six voices for the final verse, with one soprano and one alto taking the chant melody in canon at the lower fourth.

Polyphonic settings of the **Lamentations** of Jeremiah enjoyed considerable popularity in the sixteenth century, with a publication by the printer Ottaviano Petrucci (Venice, 1506) gathering together most of the earliest known examples. By the 1530s, Morales was following in a well-established tradition in composing Lamentations: along with his Sistine Chapel colleague Costanzo Festa he produced large numbers of settings, though these were not published until 1564, eleven years after Morales's death. It is not known whether these settings entered the Sistine Chapel repertory, since an earlier version, composed by Carpentras (Elzéar Genet) appears to have been sung until the 1580s, being eventually replaced by that composed by Palestrina. The significance of the texts lies in their liturgical use as lessons in Matins of the *Triduum Sacrum* (Maundy Thursday, Good Friday, and Holy Saturday): whereas lessons would normally be intoned on a simple recitation formula, these are supplied with more elaborate plainsong. These 'lamentation tones' are often reflected in the polyphonic settings, including those of Morales.

Another unusual feature of Lamentation settings is the retention of the Hebrew initial letters to each verse. The Lamentations formed an acrostic poem, and the practice of Renaissance composers was to introduce each section with an extended, melismatic setting of the Hebrew letter. Together with the refrain 'Jerusalem, Jerusalem, turn to the Lord your God' which ends each setting, these elements produce a highly meditative musical atmosphere, as the harrowing texts of Jeremiah's poem are transformed into polyphony that alternates simple homophony with great elaboration. The three sections presented here are the third lesson on Good Friday (*Coph. Vocavi*), and the first and second on Holy Saturday (*Zai. Candidiores* and *Nun. Vigilavit* respectively); these liturgical designations ceased to apply after the promulgation of the Tridentine service books later in the century, however.

Many of Morales's motets employ a structural device such as cantus firmus, canon or ostinato. One such is the state motet **Gaude et laetare, Ferrariensis civitas**, performed in Ferrara Cathedral on Sunday 9 March 1539 to celebrate the award of a cardinal's hat to Ippolito II d'Este, younger brother of the then Duke of Ferrara, Ercole II. Here the first alto part sings the same text throughout: 'I shall magnify your name for ever', which forms the last line of the main motet text. As is common for Morales, the ostinato is presented at two pitches a fifth apart, alternating between C and G in the original notation; it appears five times in the first half of the piece and six in the second, with a (perhaps inaudible) intensifying effect of reducing the number of bars' rest between statements such that one ostinato takes sixteen bars in the first half and fifteen in the second.

A combination of paraphrase technique and canon is evident in the six-voice **Regina caeli** setting, one of five attributed to Morales (though one of these is most likely by Costanzo Festa). The melodic material is derived from the plainsong Marian antiphon for Eastertide, with a canon at the lower fourth between the second soprano and second alto parts. This antiphon was frequently considered appropriate for canonic treatment at this time: another example is the setting by Pierre de Manchicourt, also recorded by The Brabant Ensemble (on Hyperion CDA67604).

The four-part setting of **Salve regina** is associated with Morales's Spanish rather than Roman years, due to its characteristically Spanish structure of alternation between chant and polyphonic phrases, as well as the chant melody

employed. Since such *alternatim* settings are not provided with the plainchant verses in contemporary sources, it is necessary to supply them: the version used here (kindly provided by Bruno Turner) is that published by the theorist Luys de Villafranca in 1565, from Morales's home city of Seville.

A third Marian motet, **Sancta Maria, succurre miseris**, forms one of four linked settings, one each by the three great Spanish composers (Francisco Guerrero and Tomás Luis de Victoria being the other two), based originally on an earlier setting by Philippe Verdelot. Not only did Morales draw heavily on Verdelot's melodic material in this setting, but Guerrero's is related to Morales's, and Victoria's to all three.

The five-voice **Spem in alium**, sharing its text with Tallis's famous setting in forty parts, is a curiosity of the Morales canon. Stylistically it would seem closer to a Franco-Flemish than a Spanish idiom, with many false relations and a thicker texture than Morales was accustomed to write. It also contains some unusual dissonance, and its repetition scheme, with a varied reprise of the first part's ending, is similarly striking. As well as Morales, it is attributed to Nicolas Gombert and the Italian Vincenzo Ruffo; the source evidence, however, points to Morales.

Beati omnes qui timent Dominum must be considered one of Morales's most attractive works: its sunny disposition is in many ways rather distinct from his usually rather more serious style, creating a sound reminiscent of his distinguished Dutch contemporary Clemens non Papa. (Since the motet is attributed to Morales in a Toledo Cathedral manuscript dating from his tenure as *maestro de capilla*, his authorship must be secure, however.) The mostly imitative six-voice texture is punctuated with moments of near-homophony, for instance at 'beatus es, et bene tibi erit' in the first part, and especially the hoped-for 'Peace upon Israel', evoked by lengthened note values in the final minute of the piece.

STEPHEN RICE © 2008

Further information on Morales is available in the recently published volume *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, edited by Owen Rees and Bernadette Nelson (Woodbridge: Boydell and Brewer, 2007), which includes a chapter by Stephen Rice on the *Sancta Maria* complex of motets, and a newly drawn-up worklist by Martin Ham

Recorded 2–4 September 2007 in the Chapel of Merton College, Oxford,
by kind permission of the Warden and Scholars of Merton College
Recording Engineer JUSTIN LOWE
Recording Producer JEREMY SUMMERLY
Post-production JUSTIN LOWE, STEPHEN RICE
Editions MARTIN HAM, STEPHEN RICE
Executive Producers SIMON PERRY, NICK FLOWER
℗ & © Hyperion Records Ltd, London, MMVIII

Front illustration: *Virgin Annunciate* (1450–1455) by Fra Angelico (Guido di Pietro) (*c*1387–1455)
Detroit Institute of Arts, USA, Bequest of Eleanor Clay Ford / Bridgeman Art Library, London

1 **Coph. Vocavi** amicos meos, ipsi deceperunt me;
sacerdotes mei et senes mei in urbe consumpti sunt,
quia quaesierunt cibum sibi
ut refocillarent animam suam.

I called on my friends, they failed me;
my priests and my elders were done for in the city,
as they sought food for themselves
to revive their soul.

Res. Vide, Domine, quoniam tribulor:
conturbatus est venter meus,
subversum est cor meum in memetipsa,
quoniam amaritudine plena est.
Foris interfecit gladius, et domi mors similis est.

See, Lord, how I am troubled:
my stomach is churned up,
my heart is turned against itself,
for it is filled with bitterness.
Outside the sword kills, and indoors is like death.

Sin. Audierunt quia ingemisco ego,
et non est qui consoletur me.
Omnes inimici mei audierunt malum meum,
laetati sunt quoniam tu fecisti;
adduxisti diem consolationis, et fient similes mei.

They have heard that I groan,
and there is no one who might console me.
All my enemies have listened to my misfortune,
they rejoice because you have done this;
if you brought forward the day of reckoning, they would be like me.

Jerusalem, Jerusalem,
convertere ad Dominum Deum tuum.

Jerusalem, Jerusalem,
turn to the Lord your God.

LAMENTATIONS 1: 19–21; Third Lesson on Good Friday

2 **Zai. Candidiores** Nazaraei eius nive,
nitidiores lacte, rubicundiores ebore antiquo,
sapphiro pulchriores.

Her Nazarites are whiter than snow,
brighter than milk, redder than antique ivory,
prettier than sapphire.

Heth. Denigrata est super carbones facies eorum
et non sunt cogniti in plateis;
adhaesit cutis eorum ossibus, aruit,
et facta est quasi lignum.

Their face is made blacker than charcoal
and they are not recognized on the streets;
skin clings to their bones, it has dried up
and is made like firewood.

Teth. Melius fuit occisis gladio quam interfectis fame,
quoniam isti extabuerunt consumpti
a sterilitate terrae.

It would be better to be put to the sword than to die of hunger,
for they have wasted utterly away, consumed
by the sterility of the ground.

Jerusalem, Jerusalem,
convertere ad Dominum Deum tuum.

Jerusalem, Jerusalem,
turn to the Lord your God.

LAMENTATIONS 4: 7–9; First Lesson on Holy Saturday

3 **Nun. Vigilavit** iugum iniquitatum mearum,
in manu eius convolutae sunt,
et impositae collo meo; infirmata est virtus mea;
dedit me Dominus in manu de qua non potero surgere.

He has watched over the yoke of my iniquities,
they are woven together in his hand,
and placed around my neck; my strength is weakened;
the Lord has given me to a power from which I cannot escape.

Samech. Abstulit omnes magnificos meos Dominus
de medio mei; vocavit adversum me tempus
ut conteret electos meos.

The Lord has taken all those I count worthy
away from me; he has named against me a time
to destroy my chosen ones.

Torcular calcavit Dominus
virgini, filiae Juda.

The Lord has trodden the wine-press
for the virgin, the daughter of Juda.

Ain. Idcirco ego plorans, et oculus meus deducens aquas,
quia longe factus est a me consolator,
convertens animam meam.
Facti sunt filii mei perditi, quoniam invaluit inimicus.

Therefore I weep, and my eye sheds waters,
because the one to console is put far from me,
the one who turns around my spirit.
My sons are left ruined, for the enemy has prevailed.

Jerusalem, Jerusalem,
convertere ad Dominum Deum tuum.

Jerusalem, Jerusalem,
turn to the Lord your God.

LAMENTATIONS 1: 14–16; Second Lesson on Holy Saturday

4 **Gaude et laetare, Ferrariensis civitas**,
nam maximus Pontifex Paulus,
laudabilis valde et sapientiae cuius non est numerus,
qui de fulgore Italiae, lumen ecclesiae suae
vocavit Hippolytum.
Beatam igitur familiam Estensium
dicant omnes generationes,
quia fecit ei magna qui potens est,
et gloriosum nomen eius in aeternum.

Rejoice and be glad, city of Ferrara,
for the most mighty Pope Paul III,
greatly praiseworthy and whose wisdom cannot be counted,
has called from the brightness of Italy Ippolito
to be a light for his church.
Thus shall all generations call
the House of Este blessed,
for he that is mighty has done wondrous things for him,
and glorious is his name for ever.

Iubilemus Hippolyto et cantemus canticum novum,
Hippolyte, tuorum Ferrariaeque decus,
respice in servum tuum,
quia spes mea et salus mea es tu,
et factus es mihi in salutem, tu es dominus meus,
et magnificabo nomen tuum in aeternum.

Let us rejoice with Ippolito and sing a new song,
Ippolito, glory of your people and of Ferrara,
look to your servant,
for you are my hope and my saviour,
and you are made as a salvation for me, you are my lord,
and I shall magnify your name for ever.

Cantus firmus Magnificabo nomen tuum in aeternum.

Cantus firmus *I shall magnify your name for ever.*

IN HONOUR OF IPPOLITO II D'ESTE (1509–1572)

5 **Sancta Maria, succurre miseris**,
iuva pusillanimes, refove flebiles:
ora pro populo, interveni pro clero,
intercede pro devoto femineo sexu:
sentiant omnes tuum iuvamen,
quicumque celebrant tuam sanctam commemorationem.

Holy Mary, help those who suffer,
strengthen the faint hearted, comfort the sorrowful:
pray for the people, entreat for the clergy,
intercede for all womankind promised to God:
may all feel the help of your prayer,
all who celebrate your holy festival.

MAGNIFICAT ANTIPHON FOR FIRST VESPERS ON MARIAN FEASTS

6 **Salve regina**, mater misericordiae:
vita, dulcedo, et spes nostra, salve.
Ad te clamamus exsules filii Evae.

Hail queen, mother of mercy:
our life, our sweetness, and our hope, hail.
To thee we cry, the exiled sons of Eve.

Ad te suspiramus,	*To thee we sigh,*
gementes et flentes in hac lacrimarum valle.	*groaning and weeping in this vale of tears.*
Eia ergo advocata nostra,	*Come then, our advocate,*
illos tuos misericordes oculos ad nos converte.	*turn those pitying eyes towards us.*
Et Jesum benedictum fructum ventris tui	*And show us, after this exile, Jesus,*
nobis post hoc exsilium ostende.	*the blessed fruit of thy womb.*
O clemens, o pia, o dulcis virgo semper Maria.	*O clement, O holy, O sweet ever-virgin Mary.*

MARIAN ANTIPHON FROM TRINITY UNTIL ADVENT

7 **Regina caeli**, laetare, alleluia.	*Queen of heaven, rejoice, alleluia.*
Quia quem meruisti portare, alleluia.	*For he whom you were worthy to bear, alleluia.*
Resurrexit, sicut dixit, alleluia.	*Has risen as he said, alleluia.*
Ora pro nobis Deum, alleluia.	*Pray for us to God, alleluia.*

ANTIPHON OF THE BLESSED VIRGIN MARY IN PASCHAL TIME

8 **Spem in alium** numquam habui praeter in te,	*I have never put my hope in any other but you,*
Deus Israel, qui irasceris, et propitius eris,	*God of Israel, who will be angry and yet become again gracious,*
et omnia peccata nostra in tribulatione dimittis.	*and forgive all the sins of our suffering.*
Domine Deus, creator caeli et terrae,	*Lord God, creator of heaven and earth,*
respice ad humilitatem nostram,	*look upon our lowliness,*
et omnia peccata nostra in tribulatione dimittis.	*and forgive all the sins of our suffering.*

RESPOND FOR SUNDAY MATINS, HISTORY OF JUDITH (after Judith 8: 19; 6: 15)

9 **Beati omnes qui timent Dominum**,	*Blessed are all those who fear the Lord,*
qui ambulant in viis eius.	*who walk in his ways.*
Labores manuum tuarum quia manducabis,	*For you shall eat the fruits of your labours,*
beatus es, et bene tibi erit.	*you are blessed and your future is good.*
Uxor tua sicut vitis abundans, in lateribus domus tuae.	*Your wife is like a fruitful vine around the walls of your house.*
Filii tui, sicut novellae olivarum, in circuitu mensae tuae.	*Your sons, like shoots of olive around the extent of your table.*
Ecce sic benedicetur homo qui timet Dominum.	*See, thus will the man who fears the Lord be blessed.*
Benedicat tibi Dominus ex Sion,	*May the Lord bless you from Sion,*
et videas bona Jerusalem omnibus diebus vitae tuae;	*and may you see good things in Jerusalem all the days of your life;*
et videas filios filiorum tuorum.	*and may you see the children of your children.*
Pacem super Israel.	*Peace upon Israel.*

PSALM 127 (128)

10 **Magnificat** anima mea Dominum.	*My soul proclaims the greatness of the Lord.*
Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo.	*And my spirit rejoices in God, my Saviour.*
Quia respexit humilitatem ancillae suae:	*For he has looked with favour on the lowliness of his handmaiden:*
ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.	*behold, from henceforth all generations shall call me blessed.*
Quia fecit mihi magna qui potens est:	*For he that is mighty has done wondrous things for me:*
et sanctum nomen eius.	*and holy is his name.*

Et misericordia eius a progenie in progenies
timentibus eum.
Fecit potentiam in bracchio suo:
dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis:
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel, puerum suum,
recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham, et semini eius in saecula.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

LUKE 1: 46–55

And his mercy is upon them
that fear him throughout all generations.
He has shown the power of his arm:
he has scattered the proud in their conceit.
He has put down the mighty from their seat,
and has exalted the humble and meek.
He has filled the hungry with good things:
and the rich he has sent empty away.
He has sustained his servant Israel,
in remembrance of his mercy.
As he promised to our forefathers,
Abraham and his sons for ever.

Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit.
As it was in the beginning, is now, and ever shall be,
world without end. Amen.

Some other recordings by The Brabant Ensemble and Stephen Rice

THOMAS CRECQUILLON (*c*1505–1557) Missa Mort m'a privé *CDA67596*
GRAMOPHONE CRITICS' CHOICE 'This recording sets an example of how things should be done' (*Goldberg*)

PIERRE DE MANCHICOURT (*c*1510–1564) Missa Cuidez vous que Dieu *CDA67604*
GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE 'A must-have disc from The Brabant Ensemble … first-rate music' (*Gramophone*)

NICOLAS GOMBERT (*c*1495–*c*1560) Tribulatio et angustia: Four- and five-part motets *CDA67614*
GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE 'Impressively accomplished … such a distinguished group' (*International Record Review*)

THE *Brabant Ensemble* DIRECTED BY *Stephen Rice*

The Brabant Ensemble takes its name from the Duchy of Brabant, an area now forming parts of northern Belgium and the southern Netherlands, from which the majority of its repertory is drawn. It was founded in 1998 by Stephen Rice in order to perform the so far under-exposed sacred music of the mid-sixteenth century, and in the past ten years has taken a leading role in the rehabilitation of composers such as Nicolas Gombert, Thomas Crecquillon, and Pierre de Manchicourt, all of whom it has recorded on Hyperion. Its recording of Crecquillon was awarded a 'Choc du Monde de la Musique' and shortlisted for the Classic FM *Gramophone* Awards; that of Gombert featured on the Bestenliste of the Preis der deutschen Schallplattenkritik. The Brabant Ensemble is in international demand on the concert stage, and during 2007–9 is an Ensemble in Residence at the University of Southampton. This is its fourth CD with Hyperion, and its first to explore repertory outside the Low Countries. Future plans include a recording of Elizabethan English music, and a return to undiscovered French masters with CDs of music by Dominique Phinot and Pierre Moulu.

Stephen Rice is a performer and musicologist based in Oxford, where having taken a doctorate in 2004 with a dissertation on the motets of Nicolas Gombert, he held a Junior Research Fellowship at Wolfson College, 2004–8. As well as founding and directing The Brabant Ensemble, he has conducted extensively in the choral, oratorio and operatic fields, both freelance and as Director of the New Chamber Opera Studio between 1999 and 2004, and as Director of Music at the Oxford church of St Mary Magdalen since 2003. As a scholar he has published on the music of Gombert, Morales, Thomas Tallis, Jacobus Clemens non Papa, and Josquin Desprez, and on Renaissance music theory. In 2008 he was awarded a three-year Fellowship in the Creative and Performing Arts by the Arts and Humanities Research Council, to be held at the University of Southampton. During this time he is working on the interaction of theory and practice in mid-sixteenth-century sacred music, with the collaboration of The Brabant Ensemble and Hyperion Records.

© Tom Allwood

„Zur Komposition von Polyphonie würde ich die Werke von Adriano, Christoval de Morales und Gomberth als Vorbild nehmen.“

SO SCHRIEB 1555 der spanische Theoretiker Juan Bermudo und wählte damit die drei führenden Musiker seiner Generation—um oder kurz vor der Wende zum 16. Jahrhundert geboren. Alle drei waren in ganz Europa bekannt; die beiden Niederländer Adrian Willaert und Nicolas Gombert waren jeweils in der Markusbasilika in Venedig und am Hof von Kaiser Karl V. tätig. Morales hatte ein Jahrzehnt als Tenor im Chor der Sixtinischen Kapelle zugebracht bevor er 1545 in seine spanische Heimat zurückkehrte. In den verbleibenden acht Jahren seines Lebens war er Kapellmeister am Sitz des spanischen Primasen, der Kathedrale von Toledo, gehörte dem Hof des Herzogs von Arcos an und war zuletzt *Maestro* an der Kathedrale von Málaga. Er war der erste spanische Komponist, der wahrhaft internationales Ansehen gewann und wurde von Bermudo als das „Licht Spaniens in Musik“ beschrieben.

Teils als Resultat der Berühmtheit, die er während seines Aufenthalts in Rom errungen hatte, war Morales in modernen Zeiten der am weitesten anerkannte und aufgeführte Komponist aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Sein Stil scheint den jungen Giovanni Pierluigi da Palestrina beeinflusst zu haben; obwohl Palestrinas Amtszeit als Sänger an der Sixtinischen Kapelle erst nach Morales' Tod begann, befand sich dessen Musik bestimmt im Repertoire der Cappella Giulia. (Dies war der Chor des Petersdoms [Petersbasilika], der anders als der Chor der Sixtinischen Kapelle weitgehend aus Italienern bestand, und dessen *Magister cantorum* von 1551 bis 1555 Palestrina war.) Beim Maßstab seiner Zeit war die Musik von Morales außerordentlich weit verbreitet: von 1535 bis circa 1570 erschienen seine Motetten in über 30 Drucken und vielen handschriftlichen Sammlungen.

Morales' Œuvre umfasst über 220 Werke; außer einer Handvoll alle geistlich. Wie für die meisten seiner Zeitgenossen ist die Mottete das vorherrschende Genre—im Vergleich mit etwa 150 Motetten sind ihm 23 Messen sicher zugeschrieben. Obwohl Morales in Aufnahmen relativ gut vertreten ist, haben einige Stücke auf Kosten der Mehrheit seiner Werke besonders die Aufmerksamkeit der Interpreten erweckt. Die vorliegende Einspielung soll beginnen, die Lücken zu füllen, indem sie Werke vorstellt, die trotz ihrer hohen Qualität bislang unterrepräsentiert sind.

Das längste Stück auf dieser CD ist das **Magnificat primi toni**, eines aus einer Serie von acht in den acht Kirchentönen, die Morales 1542 veröffentlichte. Anders als die Mehrheit der Kathedralen und Höfe, deren Praxis war, choraliter und polyphon gesungene Strophen abzuwechseln, sang der Chor der Sixtinischen Kapelle, für die sie wahrscheinlich geschrieben wurden, alle zwölf Strophen (einschließlich des „Gloria Patri“) dieses Lobgesangs polyphon. Morales' Serie von acht Vertonungen wurde später auch im üblicheren Format veröffentlicht, in dem gerade und ungerade Strophen getrennt werden. So wird das Stück auch in der modernen Gesamtausgabe übermittelt. Während es keineswegs falsch ist, diese Vertonungen in *Alternatim*-Form aufzuführen, wie sie zweifellos an vielen Institutionen gesungen wurde, sind sie musikalisch kohärenter, wenn sie komplett zu hören sind, und hier liegt die erste Aufnahme einer dieser Vertonungen in solcher Gestalt vor. Trotz der Abwesenheit von choraliter präsentierten Strophen, fehlt die Choralmelodie in Morales' Magnificats nie und wird in verschiedenen Strophen vielfältig verwendet. Am häufigsten ist sie als leicht verzierter Cantus firmus, meist im Tenor aber auch

in anderen Stimmen, zu hören; an anderen Stellen wird ihr melodisches Material imitativ verwendet. Der Satz ist zum größten Teil vierstimmig, aber für „Et misericordia“ („Und seine Barmherzigkeit währet immer für und für bei denen, die ihn fürchten“) auf die drei Oberstimmen beschränkt und für „Deposuit potentes“ („Er stößt die Gewaltigen vom Stuhl“) auf die drei tiefsten. Nach einem energischen „Gloria“ im Dreiermetrum wird der Satz für die letzte Strophe auf sechs Stimmen erweitert, indem eine Sopran- und eine Altstimme die Choralmelodie im Kanon in der Unterquarte übernehmen.

Polyphone Vertonungen der **Lamentationen** Jeremiahs erfreuten sich im 16. Jahrhundert großer Popularität, und eine Veröffentlichung des Druckers Ottaviano Petrucci (Venedig, 1506) fasste die meisten der frühesten bekannten Beispiele in einem Band zusammen. In den 1530er Jahren folgte Morales also einer bereits etablierten Tradition von Lamentationskompositionen: neben Costanzo Festa, seinem Kollegen an der Sixtinischen Kapelle, produzierte er eine große Anzahl von Vertonungen, die jedoch erst 1564, elf Jahre nach Morales’ Tod veröffentlicht wurde. Es ist nicht bekannt, ob diese Stücke in das Repertoire der Sixtinischen Kapelle aufgenommen wurden, da scheinbar eine frühere, von Carpentras (Elzéar Genet) komponierte Fassung bis in die 1580er Jahre gesungen wurde, die schließlich durch die von Palestrina ersetzt wurde. Die Signifikanz der Texte liegt in ihrem liturgischen Gebrauch als Lesungen in der Matutin des *Triduum Sacrum* (der Kartage): während die Lesungen normalerweise in einer schlichten Rezitationsformel intoniert wurden, sind diese mit komplexeren Choralmelodien versehen. Diese „Lamentationstöne“ werden oft in den polyphonen Vertonungen, einschließlich derer von Morales reflektiert.

Ein weiteres ungewöhnliches Merkmal von Lamentationsvertonungen ist die Beibehaltung der hebräischen Anfangsbuchstaben für jeden Vers. Die Lamentationen bildeten ein Akrostichon, und es war der Brauch von Renaissance-Komponisten, jeden Abschnitt mit einer ausgedehnten, melismatischen Vertonung des hebräischen Buchstabens zu beginnen. Zusammen mit dem Refrain „Jerusalem, Jerusalem, wende Dich zu Gott Deinem Herrn“, mit dem jede Vertonung schließt, bilden diese Elemente eine besonders meditative musikalische Atmosphäre, indem die erschütternden Texte von Jeremiahs Gedicht in Polyphonie verwandelt werden, deren Aufwändigkeit sich mit schlichter Homophonie abwechselt. Die drei hier präsentierten Abschnitte sind die dritte Lesung am Karfreitag (*Coph. Vocavi*) und die erste und zweite am Karsamstag (*Zai. Candidiores* respektive *Nun. Vigilavit*); diese liturgischen Bestimmungen trafen jedoch nach der Verbreitung der Tridentinischen Messbücher später im Jahrhundert nicht mehr zu.

Viele von Morales’ Motetten verwenden ein strukturelles Mittel wie Cantus firmus, Kanon oder Ostinato. Zu diesen gehört die Staatsmotette **Gaude et laetare, Ferrariensis civitas**, die am Sonntag, den 9. März 1539 in der Kathedrale von Ferrara zur Feier der Verleihung eines Kardinalshuts an Ippolito II. d’Este, dem jüngeren Bruder des damaligen Herzogs von Ferrara, Ercole II., aufgeführt wurde. Der erste Alt singt hier durchweg den gleichen Text, die letzte Zeile des Motetten-Haupttextes „Ich werde deinen Namen auf ewig verherrlichen“. Wie üblich für Morales wird das Ostinato in zwei Tonhöhen, um eine Quinte versetzt (in der Originalnotation zwischen C und G wechselnd), präsentiert. In der ersten Hälfte des Stückes erscheint es fünf Mal und in der zweiten sechs Mal; mit (womöglich unhörbarer) intensivierender Wirkung durch die Reduktion der Anzahl der Pausentakte zwischen seinen Wiederholungen, so dass ein Ostinato in der ersten Hälfte 16 Takte dauert und nur 15 in der zweiten.

In der sechsstimmigen Vertonung des **Regina caeli**, einer von fünf, die Morales zugeschrieben sind (obwohl eine davon höchstwahrscheinlich von Costanzo Festa stammt), findet sich eine Kombination von Paraphrasentechnik und Kanon. Das melodische Material wird aus dem Choral der marianischen Antiphon für die Osterzeit entnommen, mit einem Kanon in der Unterquarte zwischen der zweiten Sopran- und zweiten Altstimme. Diese Antiphon wurde zu dieser Zeit oft als angemessen zur kanonischen Behandlung betrachtet; ein weiteres Beispiel ist die Vertonung von Pierre de Manchicourt, die ebenfalls vom Brabant Ensemble (Hyperion CDA67604) aufgenommen wurde.

Der vierstimmige Satz des **Salve regina** ist wegen der charakteristisch spanischen Struktur des Wechsels zwischen Choral und und polyphonen Phrasen sowie der Choralmelodie, die er verwendet, mit Morales' spanischen statt seinen römischen Jahren assoziiert. Da solche *Alternatim*-Vertonungen in zeitgenössischen Quellen ohne den Choral überliefert sind, müssen wir ihn zufügen; Bruno Turner versah uns freundlicherweise mit einer passenden spanischen Choralmelodie für diese Aufnahme.

Eine dritte marianische Motette, **Sancta Maria, succurre miseris**, ist eine von vier verknüpften Vertonungen, jeweils eine der drei großen spanischen Komponisten (die anderen beiden sind Francisco Guerrero und Tomás Luis de Victoria), die auf einer früheren von Philippe Verdelot basierten. Morales bezieht sich vielfach auf Verdelots melodisches Material, Guerreros Satz ist mit Morales' verwandt und Victorias mit allen drei.

Das fünfstimmige **Spem in alium** teilt sich seinen Text mit Tallis' berühmter Vertonung in vierzig Stimmen und ist eine Rarität im Morales-Kanon. Stilistisch scheint es mit vielen Trugschlüssen und einem dichteren Satz als Morales gewöhnlich schrieb dem niederländischen Idiom näher als dem spanischen. Es enthält einige ungewöhnliche Dissonanzen, und sein Repetition-Schema, mit einer variierten Reprise der Endung des ersten Teils, ist ähnlich bemerkenswert. Es ist nicht nur Morales, sondern auch Nicolas Gombert und dem Italiener Vincenzo Ruffo zugeschrieben, aber das Quellenmaterial deutet auf Morales.

Beati omnes qui timent Dominum muss als eines von Morales' attraktivsten Werken betrachtet werden: sein sonniges Gemüt unterscheidet sich in vieler Hinsicht von seinem normalerweise eher seriösen Stil, und kreiert einen Klang, der an den seines renommierten niederländischen Zeitgenossen Clemens non Papa erinnert. (Da die Motette in einem Manuskript in der Kathedrale von Toledo, das aus seiner Amtszeit als *Maestro de Capilla* stammt, Morales zugeschrieben ist, muss seine Autorschaft jedoch als gesichert betrachtet werden.) Der weitgehend imitative sechsstimmige Satz wird von Momenten von Homophonie unterbrochen, zum Beispiel bei „beatus es, et bene tibi erit" im ersten Teil, und besonders für den erhofften „Frieden für Israel", der durch die verlängerten Notenwerte in der letzten Minute des Stückes evoziert wird.

STEPHEN RICE © 2008
Übersetzung RENATE WENDEL

Weitere Informationen über Morales sind im kürzlich veröffentlichten Band *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, herausgegeben von Owen Rees und Bernadette Nelson (Woodbridge: Boydell and Brewer, 2007) erhältlich, der ein Kapitel von Stephen Rice über den *Sancta Maria*-Komplex von Motetten und eine von Martin Ham neu zusammengestellte Werkliste enthält

« Pour composer de la polyphonie, je prendrais pour maître les œuvres d'Adriano, de Christoval de Morales et de Gomberth. »

QUAND IL ÉCRIVIT CES MOTS EN 1555, le théoricien espagnol Juan Bermudo choisit en fait les trois grands musiciens de sa génération. Nés au tournant du XVI^e^ siècle ou juste avant, ils étaient connus partout en Europe : les deux Flamands, Adrian Willaert et Nicolas Gombert, œuvraient l'un à la basilique Saint-Marc de Venise, l'autre à la cour de l'empereur Charles-Quint ; quant à Morales, après avoir été pendant dix ans ténor dans le chœur de la chapelle Sixtine, il rentra définitivement dans son Espagne natale (1545), où il passa les huit dernières années de sa vie comme maître de chapelle à la primatiale de Tolède, rattachée à la cour du duc d'Arcos, puis comme *maestro* à la cathédrale de Málaga. Premier compositeur espagnol à connaître une renommée internationale, il fut la « lumière de l'Espagne en musique » (Bermudo).

Conséquence partielle de la notoriété acquise à Rome, Morales fut, à l'époque moderne, le compositeur des années 1550 le plus largement reconnu et joué. Membre du chœur de la chapelle Sixtine après la mort de Morales, le jeune Giovanni Pierluigi da Palestrina n'en fut pas moins influencé par le style de ce musicien, dont les œuvres figuraient d'ailleurs certainement au répertoire de la Cappella Giulia (le chœur de la basilique Saint-Pierre qui, contrairement à celui de la chapelle Sixtine, était largement pourvu par les Italiens eux-mêmes et dont Palestrina fut *magister cantorum* de 1551 à 1555). Très bien diffusés pour l'époque, les motets de Morales connurent plus de trente éditions de 1535 à 1570 environ, sans compter de nombreux recueils manuscrits.

Morales produisit plus de deux cent vingt œuvres, pour la plupart sacrées avec, comme presque toujours en ce temps-là, une majorité de motets (environ cent cinquante lui sont attribués avec certitude, contre vingt-trois messes). Il est relativement bien représenté au disque, même si les interprètes se focalisèrent sur un petit nombre de pièces. Cet enregistrement entend combler cette lacune en proposant des œuvres qui ont, pour l'heure, souffert d'un manque de publicité, mais qui sont de la plus haute tenue.

La plus longue pièce de ce disque est le **Magnificat primi toni**, l'un des huit magnificat (couvrant les huit tons) publiés par Morales en 1542. Contrairement à l'immense majorité des institutions rattachées aux cathédrales ou aux cours, qui alternaient les versets en plain-chant et en polyphonie, le chœur de la chapelle Sixtine, probable destinataire de cette œuvre, chantait les douze versets du cantique en polyphonie (y compris le « Gloria Patri »). En fait, les huit magnificat parurent ultérieurement dans le format le plus courant, avec les versets pairs et impairs séparés (forme sous laquelle l'édition moderne complète nous les a transmis). S'il n'est en rien incorrect d'interpréter ces magnificat sous une forme *alternatim*—comme le faisaient sans doute de nombreuses institutions—, leur sens musical global est plus cohérent lorsqu'ils sont entendus en entier : cet enregistrement est le premier à en proposer un exécuté de cette manière. L'absence de versets en plain-chant n'empêche pas la mélodie grégorienne d'être toujours présente dans les magnificat de Morales, mais différemment selon les versets. La plupart du temps, elle affecte la forme d'un cantus firmus légèrement orné, le plus souvent au ténor ; d'autres fois, le matériau mélodique est employé en imitation. La texture est, pour l'essentiel, à quatre voix, réduites à trois voix supérieures pour « Et misericordia » (« Et sa miséricorde ») et à trois

voix inférieures pour « Deposuit potentes » (« Il a détrôné les puissants »). Après un vigoureux « Gloria Patri » ternaire, la texture passe à six voix pour le verset final, où un soprano et un alto assument la mélodie grégorienne en canon à la quarte inférieure.

Les mises en musique polyphoniques des **Lamentations** de Jérémie étaient fort populaires au XVI^e^ siècle—à Venise, en 1506, l'imprimeur Ottaviano Petrucci publia un recueil réunissant la plupart des premiers exemples connus—et, en composant le siennes dans les années 1530, Morales s'inscrivit donc dans une tradition déjà bien ancrée : en collaboration avec son collègue de la chapelle Sixtine, Costanzo Festa, il en produisit un grand nombre, qui parurent seulement en 1564, soit onze ans après sa mort. On ignore si elles entrèrent au répertoire de la chapelle Sixtine, où une version antérieure, due à Carpentras (Elzéar Genet), semble avoir été chantée jusque dans les années 1580, avant d'être remplacée par celle de Palestrina. Les textes des Lamentations valent par leur usage liturgique comme leçons des matines du *Triduum Sacrum* (Jeudi, Vendredi et Samedi saints), leçons qui bénéficient alors d'un plain-chant plus élaboré que la formule de récitation simple sur laquelle elles sont habituellement entonnées. Ces « tons de lamentations » se retrouvent souvent dans les mises en musique polyphoniques, y compris celles de Morales.

Autre singularité des Lamentations : la conservation des initiales hébraïques pour chaque verset. Les Lamentations formaient un acrostiche et les compositeurs renaissants avaient pour usage d'introduire chaque section par une longue mise en musique mélismatique de la lettre hébraïque. Ajoutés au refrain « Jérusalem, Jérusalem, reviens au Seigneur ton Dieu » qui clôt chaque pièce, ces éléments produisent une atmosphère musicale très méditative, les déchirants passages du poème de Jérémie se voyant mués en une polyphonie où alternent homophonie simple et sophistication. Les trois sections présentées ici sont la troisième leçon du Vendredi saint (*Coph. Vocavi*), ainsi que les première et deuxième leçons du Samedi saint (*Zai. Candidiores* et *Nun. Vigilavit*)—des dénominations liturgiques qui cessèrent cependant d'être utilisées après la promulgation des lectionnaires de l'Office tridentins, plus avant dans le siècle.

Dans ses motets, Morales recourut souvent à des procédés structurels comme le cantus firmus, le canon ou l'ostinato—ainsi dans le motet cérémoniel **Gaude et laetare, Ferrariensis civitas**, exécuté le dimanche 9 mars 1539 en la cathédrale de Ferrare pour célébrer l'élévation au cardinalat d'Ippolito II d'Este (frère cadet d'Ercole II, alors duc de Ferrare). Ici, la première partie d'alto chante les mêmes mots de bout en bout, « Je magnifierai ton nom à jamais », qui constituent le dernier vers du texte principal. Comme souvent chez Morales, l'ostinato apparaît à deux hauteurs de son distantes d'une quinte, alternant entre ut et sol dans la notation originale ; il survient cinq fois dans la première moitié de l'œuvre et six dans la seconde, avec un effet intensificateur (peut-être inaudible) de réduction du nombre de silences par mesure entre les énonciations, si bien qu'un ostinato prend seize mesures dans la première moitié et quinze dans la seconde.

Le **Regina caeli** à six voix (l'un des cinq attribués à Morales, même si l'un d'entre eux est très probablement de Costanzo Festa) combine à l'évidence technique paraphrastique et canon. Le matériau mélodique provient de l'antienne mariale en plain-chant pour le temps pascal, avec un canon à la quarte inférieure entre les parties de second soprano et de second alto. Cette antienne se prêtait bien, considérait-on souvent à l'époque, à un traitement canonique, comme l'illustre le *Regina caeli* de Pierre de Manchicourt, également enregistré par The Brabant Ensemble (Hyperion CDA67604).

Le **Salve regina** à quatre parties est plus associé aux années espagnoles qu'à la période romaine de Morales, et ce à cause de sa structure typiquement espagnole (alternance de phrases grégoriennes et polyphoniques), mais aussi de la mélodie en plain-chant employée. Ces versions *alternatim* étant reproduites sans le plain-chant dans les sources contemporaines, il a fallu leur trouver une mélodie grégorienne pour cet enregistrement ; Bruno Turner nous en a gentiment fourni une espagnole qui convient bien.

Un troisième motet marial, **Sancta Maria, succurre miseris** appartient à une série de quatre œuvres connexes, signées des trois grands compositeurs espagnols (Morales, Francisco Guerrero et Tomás Luis de Victoria) et fondées sur une version antérieure de Philippe Verdelot : Morales, le premier, emprunta beaucoup au matériau mélodique de Verdelot, avant d'inspirer à son tour Guerrero, puis Victoria, qui puisa chez tous trois.

Le **Spem in alium** à cinq voix, dont le texte est celui de la fameuse version à quarante parties de Tallis, se démarque par un style tenant davantage de l'idiome franco-flamand que de la manière espagnole—les fausses relations abondent et la texture est plus dense que d'ordinaire. Cette pièce recèle, en outre, d'insolites dissonances, tout aussi surprenantes que son schéma itératif (reprise variée de la conclusion de la première partie). On l'attribue tout autant à Gombert qu'à l'Italien Vincenzo Ruffo, mais les preuves documentaires, elles, désignent plutôt Morales.

Beati omnes qui timent Dominum rompt, à bien des égards, avec le sérieux habituel de Morales, qui signe là l'une de ses œuvres les plus attrayantes, d'un naturel radieux et dont la sonorité rappelle celle d'un éminent contemporain hollandais : Clemens non Papa. (Comme ce motet est imputé à Morales dans un manuscrit de la cathédrale de Tolède datant de l'époque où il était *maestro de capilla*, la paternité en est certaine.) La texture à six voix, essentiellement imitative, est ponctuée par des moments de quasi-homophonie, par exemple à « beatus es, et bene tibi erit » dans la première partie et, surtout, pour l'espoir de la « Paix sur Israël », traduit par des valeurs de note allongées dans la dernière minute du motet.

STEPHEN RICE © 2008
Traduction HYPERION

Pour en savoir plus sur Morales, consulter *Cristóbal de Morales : Sources, Influences, Reception*, sous la direction de Owen Rees et de Bernadette Nelson (Woodbridge : Boydell and Brewer, 2007). Y figurent notamment un chapitre de Stephen Rice sur les motets *Sancta Maria* et un catalogue des œuvres nouvellement établi par Martin Ham

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE